

## LIRISMO Y VITALIDAD EN EL ROMANCERO TRADICIONAL ARGENTINO

Gloria B. Chicote

Universidad Nacional de La Plata-

Secrit Conicet

Argentina

En un trabajo reciente preparado para el libro de homenaje al Prof. Christian Wentzlaff Eggebert me referí a la inclusión de refranes en el romancero tradicional argentino, a partir del ejemplo de una versión riojana de *La dama y el pastor*, con la intención de demostrar la eficacia potenciada que adquiere la conjunción de dos lenguajes lexicalizados (en ese caso romancero y refranero) en la transmisión de prácticas culturales de índole discursiva.<sup>1</sup> En ese abordaje explicaba en qué medida la seguidilla de refranes que verbaliza el pastor para eludir la seducción pone de manifiesto el mensaje de la ética comunitaria rural rioplatense, censora de la actitud indecorosa de la dama y avanzando aún más en ese orden de ideas me permitía esbozar la posibilidad de que el empleo sincrético del género paremiológico dentro del género romancístico fuera una característica de la subtradición argentina, que intento corroborar en el futuro con un rastreo comparativo en la tradición oral.

En esta oportunidad, al integrar una mesa dedicada al estudio de la **lirica tradicional moderna**, continúo un camino de indagaciones acerca del modo de funcionamiento del discurso tradicional y me propongo esclarecer el lugar que estos

---

1. Gloria B. Chicote, "Temas medievales en el romancero tradicional argentino: paremias y mensaje dirigido en una versión de *La dama y el pastor*", *Homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*, Colonia-Cádiz-Granada (en prensa).

textos ocupan en los procesos culturales, a partir de la evaluación de la presencia de elementos líricos en el romancero argentino, en tanto condición de su vigencia funcional .

Para enunciar esta idea parto del supuesto de que el abordaje diacrónico del fenómeno romancístico que entiende las versiones modernas como documentos o supervivencias de las antiguas tal como lo priorizó la perspectiva pidaliana no es totalmente funcional, sino que, a pesar de las continuidades detectables, la tradición moderna cuenta con un nivel de autonomía que posibilita su estudio individualizado.<sup>2</sup> Y, aun instalados en la dimensión sincrónica del género, también cada versión individual puede ser considerada como un texto completo y autosignificante, sin que esta perspectiva de análisis signifique renegar de su filiación con textos emparentados en el universo tradicional.<sup>3</sup> Cada versión objeto remite ineludiblemente a una compleja red de relaciones transhistóricas y transculturales, que incluyen el concepto de prenotoriedad:<sup>4</sup> el conocimiento previo de un tema romancístico por parte de la colectividad, que determina la posibilidad de encajar esa pieza particular en el rompecabezas integrado por el conjunto de sus prácticas culturales preexistentes en un determinado entramado social, pero simultáneamente conforma un poema individualizado aunque efímero.

En este orden de reflexiones considero además que desde una perspectiva literaria existen versiones portadoras de una conformación discursiva que alcanza una enunciación más acabada del sistema de relaciones que acabo de enunciar. Este efecto

---

2. Véase Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*, Madrid, Siglo XXI, 1997-98, t. 1, pp. 31-88.

3 . Cesare Segre, "Structuration and Destructuration in the 'Romances'". *Dispositio*, XII: 97-112.

4. Cesare Acutis, "Romancero ambiguo (prenotorietà e frammentarismo nei romances dei secc. XV e XVI), *Scritti*, Alessandria, Ediz. dell'Orso, 1990.

"poético" puede ser el resultado, o bien de un sutil manejo de los contenidos simbólicos en la estructuración del mensaje, que deja abierta la posibilidad de decodificaciones diferentes en el receptor, o bien, de un mensaje explicitado que dirige la interpretación.

En función de los principios enunciados, propongo estudiar la recurrencia de elementos líricos en el corpus romancístico argentino con el propósito de ejemplificar el pasaje de adecuación de motivos, en algunos casos de génesis medieval, vueltos a enquistar en cada caso en una cultura que les aporta el significado necesario para su existencia, a través de un movimiento de descontextualización y nueva entextualización.<sup>5</sup>

Si enfocamos la mira desde esta perspectiva, no es casual que en los diferentes momentos en que se intentó reunir el conjunto de poemas que integran el romancero tradicional argentino, apareció un obstáculo que se presenta en distintas tradiciones: se planteó reiteradamente el problema de la delimitación genérica ya que se produjo y se sigue produciendo una vacilación sobre qué poemas incluir y cuáles no, en función de aceptar o rechazar las "contaminaciones" entabladas con géneros líricos tradicionales. A este hecho debe sumarse la denominación vacilante que las manifestaciones poéticas poseen en el área, conviviendo indiscriminadamente términos como romance, corrido, letra, verso, versada, argumento, compuesto<sup>6</sup> también historia y justos.

---

5. Richard BAUMAN y Charles BRIGGS, "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, 19, 1990, pp. 59-88. los géneros discursivos tradicionales, son considerados de carácter dual por los mismos autores, en tanto ponen de manifiesto al mismo tiempo el resultado ideacional de actos históricamente específicos y patrones de referencia aptos para la trasposición de sus elementos constitutivos, en cuyos términos se torna posible la acción comunicativa.

6 Olga Fernández Latour, *Folklore y poesía argentina*, Buenos Aires, 1969.

Atendiendo a la importancia concedida a la modalidad narrativa en las definiciones del romancero, como carácter específico del género,<sup>7</sup> existe una primera intención de excluir los poemas que a pesar de tener una génesis romancística, sólo contengan elementos líricos y no narren una historia, aunque, por lo general, las versiones objeto no se ajustan tan claramente a los presupuestos teórico-metodológicos..

Este complejo accionar que debemos resolver constantemente recopiladores y editores de romances orales (que me atrevo a decir que se intensifica en la subtradición argentina y quizás americana), me condujo a pensar que en el caso del romancero argentino se llevó a cabo una incorporación esencial de elementos líricos al género que no son meros aditamentos o agregados ornamentales sino que se enraizaron en el entramado romancístico y están estrictamente ligados a su vigencia funcional

Retomando las afirmaciones de Antonio Sánchez Romeralo<sup>8</sup> considero en este sentido que los elementos líricos generan una tupida red de correspondencias que, al tejerse y destejerse, engendran equivalencias y oposiciones mientras van erigiendo una especie de arquitectura propia por encima del relato, a través de un comportamiento que incluye el elemento lúdico (el juego de la palabra), juego que, como toda enunciación oral, se complementa en el gesto (movimiento corporal). En el discurso lírico los códigos lingüístico, musical y gestual, tienden a la recurrencia, sabiendo que en algún momento, la palabra tiene que volver atrás al encuentro de algo que quedó dicho, cerrando una frase anterior y cazando con ella, con la ayuda que le proporcionan

---

7. Cito la definición de Diego Catalán incluida en el CGR, 1a, 19 (Diego Catalán, Jesús A. Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, *CGR; Catálogo General del Romancero*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1982-84, 3 vols.): "segmentos estructurados de discurso que imitan la vida real para representar, fragmentaria y simplificada, los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente y someterlos así, indirectamente, a reflexión crítica."

8. Antonio Sánchez Romeralo, "Presencia de la voz en la poesía oral", *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado – Universidad de Cádiz, 1989, pp. 11-24.

ritmo, rima y melodía en la situación de *performance*. En su estudio sobre el villancico Sánchez Romeralo<sup>9</sup> señala cómo la glosa, el estribillo o refrán abren la canción al coro, a la comunidad que colabora en la *performance*, como indicio de canto colectivo.

Con el propósito de analizar los términos en que este sincretismo lírico-narrativo se lleva a cabo en el Romancero tradicional argentino considero a continuación un conjunto de versiones procedentes de documentaciones efectuadas en el transcurso del siglo XX,<sup>10</sup> corpus que, como señalé en otra oportunidad,<sup>11</sup> a pesar de las falencias metodológicas que pueden atribuírsele al proceso de recopilación y edición, permite “intuir” la vigencia del romancero en el área más austral de la comunidad panhispánica.<sup>12</sup>

La Colección de Folklore o Encuesta de 1921 impulsada por el Ministerio de Educación, los cancioneros regionales compilados hasta la década del 50 por folkloristas como Juan Alfonso Carrizo en las distintas provincias argentinas, y el *Romancero* de Moya constituyen, en lo que respecta a las manifestaciones poéticas tradicionales, el producto de la primera mirada que hace la clase culta argentina hacia el universo de la literatura oral. Maestros, profesores, folkloristas, se ponen en contacto

---

9. Antonio Sánchez Romeralo, “El villancico como texto oral”, *Actas del Congreso Romancero – Cancionero UCLA 1984*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, 2 vols, pp. 59-80.

10. Recientemente reunidas en Gloria B. Chicote, *Romancero tradicional argentino*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, Queen Mary and Westfield College, en prensa.

11. Gloria B. Chicote, “La vigencia del romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense de Madrid), en prensa.

12. Al aludir a esta “intuición” no hago más que parafrasear las afirmaciones de Antonio Cid cuando señala que la labor de acopio y edición de materiales romancísticos que abarca diferentes áreas del ámbito panhispánico y ofrece una perspectiva fidedigna del género no ha incluido en el siglo XX a América: se evidencia en la América española la ausencia de aportaciones globales, especialmente en el caso de Venezuela o Argentina, en donde trabajos antiguos permiten intuir la existencia de un romancero valioso. (Jesús Antonio Cid, “El romancero tradicional hispánico. Obra infinita y campo abierto”, *Ínsula*, Madrid, 567, 1994, p. 4).

con las tradiciones populares y las fijan, con distinto grado de comprensión de los fenómenos. En esta etapa la cultura ancestral, oral, milenaria, accede al mundo de la cultura institucional. Los copistas intentan fijar en la letra escrita la polifonía de la oralidad y oscilan en varios puntos del problema: se plantean la pertinencia de transcripciones fonéticas, dudan en la fijación de variantes morfológicas, regularizan, buscan la norma, sin percibir, en este sentido, que la norma del romance consiste en su misma diversidad. Se documentan contaminaciones con otros géneros tradicionales que circulan en nuestro país y aparecen descripciones explicativas de las situaciones en que se actualizan los textos, siempre elaboradas desde la perspectiva del entrevistador que representa el universo racional, positivista y cristiano, y se posiciona en un estrato más elevado con respecto al portador del saber tradicional, mágico, experimental y en algunos casos con raíces paganas.

De este corpus poético tradicional procede el conjunto de ejemplos que cito en esta oportunidad para destacar en ellos la presencia de recursos líricos internalizados en el romance argentino que clasifico en tres grupos:

1. la repetición y en especial su modalidad estribillo, en conexión con la actualización musicalizada de los poemas y con las características de un circuito emisor receptor infantil;
2. el postscriptum como espacio de adscripción genérica y también como expresión lírica de carácter valorativo.
3. la presencia de motivos romancísticos en diferentes géneros líricos tradicionales que conduce al interrogante sobre cuál es el género contaminado y cuál el contaminante.

En principio, entonces, el recurso de la repetición está sin lugar a dudas asociado al uso formulístico de la épica y el romancero y por lo tanto no constituye en sí mismo

un uso novedoso ni individualizador de una tradición. Pero el hecho de que en todos los temas del romancero tradicional argentino aparezca el recurso en sus distintas modalidades me conduce a pensar en un tratamiento particular.

El romance de la *Aparición de la amada muerta*, ampliamente documentado en el territorio nacional, se caracteriza por su fragmentarismo (comienzo *in medias res* con la pregunta de un interlocutor desconocido y eliminación de secuencias en el desarrollo narrativo). En este proceso de reducción operado en un alto porcentaje de las 55 versiones documentadas, contamos además con registros de adecuaciones puntuales que el poema sufre a la situación de *performance*, tales como repeticiones de versos o acentuaciones en determinadas sílabas:

¿Dónde vas Alfonso XII, dónde vas triste de ti?

Voy en bus, voy en busca de mi esposa, que ayer tarde no la vi

Merceditas está muerta, muerta está que yo la vi,

cuatro du, cuatro duques la llevaban, por las calles de Madrid...

(Santa Fe; Moya, I, 558)<sup>13</sup>

El recurso de repetir el comienzo del verso hasta la sílaba acentuada reaparece a lo largo del poema, como también el de repetir los versos completos:

No te asustes Alfonso XII, no te asustes tú de mí,

Soy Merceditas, tu esposa, que me vengo a despedir.

No te asustes Alfonso XII, no te asustes tú de mí.

(Mendoza; Moya, I, 548)

El repertorio infantil es sin lugar a dudas el más proclive a estas “desviaciones” genéricas. La gestualidad del juego, la presencia ineludible del acompañamiento

---

13 Ismael Moya, *Romancero*, Buenos Aires, Universidad, 1941.

musical conducen al desarrollo de la liricidad. Por ser casos comunes en todo el universo panhispánico sólo menciono el jugo de repeticiones y estribillos en *Don Gato*:

Estaba el señor don Gato,  
 Estaba el señor don Gato, en silla de oro sentado,  
 Miau, miau, murrumiau, en silla de oro sentado,  
 Calzando medias de seda y zapatitos dorados,  
 Miau, miau, murrumiau, y zapatitos dorados...

En el tema *Escogiendo novia* tiene amplia difusión la versión abreviada portadora de elementos lúdicos y líricos, relacionados con el cancionero infantil. Así los *incipit* más difundidos son:

Hilo de oro, hilo 'i plata, hilito de san Gabriel  
 Hilo de oro, hilo 'i plata, que jugando al ajedrez  
 A la cinta, cinta de oro, a la cinta de un marqués.  
 Una señora me dijo que lindas hijas tenéis

Idéntico recurso aparece en el romance del *Martirio de santa Catalina*, en el que cada conjunto narrativo (por ejemplo el comienzo: Santa Catalina era hija de un rey / su padre era un pagano su madre no lo es) se desarrolla de la siguiente forma:

Santa Catalina, borombón, borombón, borombón, borombón  
 Santa Catalina era hija de un rey,  
 A ja ja, a ja ja, era hija de un rey  
 Su padre era un pagano, su madre no lo es.

(Tucumán, Carrizo, 1937, I, 351.52)<sup>14</sup>

O en *Las señas del esposo*, el tema más difundido en la tradición oral argentina con 79 versiones documentadas, presencia ineludible en los repertorios infantiles hasta



nuestros días y uno de los pocos casos que contamos con documentaciones melódicas, que apreciamos especialmente dada la escasez en todo el corpus argentino,<sup>15</sup> aparecen claros índices de lirización en los *incipit* apelativos:

Catalina, Catalina, lindo nombre aragonés  
Soldadillo, soldadillo, ¿de dónde viene usted?

Y en la repetición a modo de estribillo de los versos referidos al bordado del pañuelo que la esposa da entre las señas de su marido ausente:

Que yo misma, que yo misma,  
Cuando niña lo bordé  
(Moya, 1941, I, 480).

Menciono sólo al pasar también por ser de extendida difusión en el ámbito panhispánico el romance de *Mambrú* (Mambrú se fue a la guerra, chiribín, chiribín, chin, chin, etc.), quizás el ejemplo más pertinente de romance infantil, que se destaca por su carácter heptasilábico y por la presencia de variados estribillos. Procedente de una canción francesa del siglo XVIII, que tuvo como punto de partida a un personaje histórico, el duque de Marlborough, a la que se agregaron rasgos tradicionales ajenos y preexistentes para conformar definitivamente el romance, ha generado a su vez la canción *Elisa de Mambrú* o *La hija del capitán*, de escaso desarrollo narrativo con la que comparte el motivo del entierro, la distribución de estribillos y la melodía. En la tradición argentina se documentan además reelaboraciones burlescas del tema:

Mambrú se fue a la guerra,

---

14. Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1937.

15. Isabel Aretz-Thiele, *Primera selección de canciones y danzas tradicionales para escolares*, Buenos Aires, 1950, y Germán Orduna, "Una versión del romance de 'Las señas del esposo' en Buenos Aires". *Incipit*, III, 1983, 197-200.

Montado en una perra,

La perra se cayó,

Mambrú se reventó. (Santiago del Estero, di Lullo, 1940, 39-40).<sup>16</sup>

Por último, el incremento de elementos líricos en un romance en relación con su inclusión en el repertorio infantil puede apreciarse en un conjunto de versiones del romance de *La esposa infiel*. Un 30% de las versiones argentinas son fragmentarias, ya que se interrumpen en el diálogo inicial entre los amantes, eliminando el adulterio y la aparición del marido que da lugar a la tragedia final, para posibilitar su circulación entre los niños; un ejemplo de la versión fragmentaria es:

Estaba la blanca niña estaba la blanca flor,

Sentada en su ventanita cantando versos de amor

En eso pasó Carlitos, hijo del emperador

Tocando su guitarrita, cantando versos de amor

Ay que sois Carlitos!, ay que sois mi amor!

Ay, que soy el hijo del emperador!

(Buenos Aires, Moya, 1941, I, 447)

En segundo término paso a considerar los finales, los postscripta extrasecuenciales de las versiones romancísticas en los que considero que se produce también un espacio de vacilación genérica.

Ya sea en cuanto a una posible adscripción o denominación autóctona como en *La bastarda*, en la que se pone en evidencia la función del mensaje romancístico en su contexto de circulación:

Aquí se acaba este verso de la niña cebadilla

Que le han quebrado el carozo y comido la semilla.

(La Rioja, Carrizo, 1942, II, 411-12)<sup>17</sup>

Ya sea como admonición al auditorio y autorreferencia a la ejecución tal como aparece en la copla final extranarrativa referida a la situación de *performance* en una versión del romance de *La bella en misa*, de alcances líricos por el tratamiento sugerente que realiza del sentimiento amoroso, a partir de un escueto desarrollo narrativo:

A los señores oyentes,

Florcita de la campaña,

Martín es el que la canta

Y Manuel quien le acompaña.

O como expresión lírica valorativa, nuevamente en el romance de la *Aparición de la amada muerta*, en boca del emisor del mensaje poético referida a la muerte de la amada y el dolor que produjo:

Los faroles de palacio ya no quieren alumbrar

Porque Mercedes ha muerto luto le quieren guardar.

Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,

Ya murió la que reinaba en las cortes de Madrid.<sup>18</sup>

Ya para concluir me referiré al escabroso tema de las contaminaciones genéricas que exceden el análisis de la contaminación de motivos intrafabulísticos y

16. Orestes di Lullo, *Cancionero popular de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Baiocco y Cia., 1940.

17. Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942, 3 vols.

18. Estos versos se documentan en versiones contemporáneas del resto del mundo hispánico, al comienzo, a modo de exordio, intercalados en el desarrollo secuencial, en boca del narrador o del protagonista, anunciados en letreros, borrando el límite entre motivos secuenciales y elementos extrasecuenciales que según me parece tienden a la lirización del romance.

extrafabulísticos que expuso Diego Catalán en el apartado teórico del *Catálogo General del Romancero*.<sup>19</sup>

Por ejemplo, con respecto al romance de *Don Claros y la princesa*, muy raro en la Argentina ya que contamos con una sola versión publicada por Moya (1941, II, 23-24), me interesa destacar la referencia que hace Ciro Bayo al documentar una versión acriollada:<sup>20</sup>

“Es un romance cantado, muy usual entre los guitarreros de los pagos pampeanos. Sirve para acompañar al gato, baile gauchesco en el que han venido a refundirse la huella, el cuando, el cielito, el pericón y otras danzas criollas ya en desuso. Los bailadores oyen quietos el principio de la relación y empiezan el trezado a cada ‘Huellita, huella’ del cantador.

Don Claros y la infantita están bailando en palacio,

Él viste terno de seda, ella falda de brocado.

A cada paso de danza va diciendo el conde Claros:

A la huellita huella, dame la mano,

Como se dan la mano los escribanos.

A la huellita, huella, dame las manos,

Como se dan las manos los cortesanos.

A la huellita, huella, dame un abrazo...

La infantita al oír esto furiosa se aparta a un lado.

A la huellita, huella, canta Don Claros,

---

19 . Diego Catalán, Jesús A. Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, *CGR; Catálogo General del Romancero*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1982-84, 3 vols.

20. Ciro Bayo, *Romancerillo del Plata*. Madrid, Victoriano Suárez, 1913.

No hay mujer que no caiga, tarde o temprano.<sup>21</sup>

El tema 0101 del IGR *Llanto del pastor enamorado*, que en la tradición argentina es protagonizado por un vaquero cuya muerte se deb tanto a la cornada del novillo como al mal de amores, tiene especial importancia por compartir el formulismo de la literatura gauchesca culta. El incipit “Aquí me pongo a cantar debajo de este membrillo”,<sup>22</sup> remeda sin lugar a dudas el comienzo de la obra fundacional de la literatura argentina, el *Martín Fierro* de José Hernández, “Aquí me pongo a cantar al compás de la vigüela”.

El motivo del entierro aparece inserto en el *Santos Vega* de Rafael Obligado, como versos compuestos por este autor:

No me entierren en sagrado  
 Donde una cruz me recuerde  
 ¡entiérrenme en campo verde  
 donde me pise el ganado!

Estas documentaciones incluidas en la literatura “culta” del siglo XIX se completan en el siglo XX con otras en forma de coplas tradicionales con acompañamientos líricos. Moya (1941: II, 144) cita una adaptación a letra de vidala procedente de Catamarca, de especial interés porque el muerto que no debe ser sepultado se llama Don Martín, denominación extendida para el diablo en la narrativa tradicional. (ejemplo del Conde Lucanor).

Cuando muera Don Martín  
 No lo sepulte en sagrao,  
 Sepúltelo en campo verde

---

21. Este poema también fue documentado por Jorge Furt en Buenos Aires, en su *Cancionero popular rioplatense*. Buenos Aires, Librería La Facultad, 1923- 1925, pp. 407- 408.

Donde lo pise el ganao.

Rematito no les dejo

porque están verdes los higos.

O una versión de Tandil con estribillo:

Si este novillo me mata ¡ay de mí!

No me entierren en sagrao,

Entierrenmé en campo verde, ¡ay de mí!

Donde me pise el ganao.

El cancionero popular folklórico, la literatura gauchesca culta y también el cancionero infantil entextualizan motivos romancísticos. En *Escogiendo novia* contamos con una versión documentada por Ciro Bayo, 1913, 26-27, en la que la madre accede al pedido del pretendiente y concluye con fórmulas de juegos de ronda de elección de oficios o enamoradas, tales como el *Arroz con leche* o *Buenos días su señoría*:

De las tres hijas que tengo, una de ellas para usted

-Esta no la quiero porque es pelona,

esta me la llevo por linda y hermosa,

parece una rosa, parece un clavel

acabado de nacer.

-Téngala usted bien guardada, -Bien guardada la tendré,

sentadita en silla de oro bordando paños al rey,

una perita en la boca a las horas de comer,

y azotitos en el culo cuando sea menester.

---

22. Rogelio Díaz y Pascual Gallardo, *Cancionero sanjuanino*, Mendoza, 1939, p. 280.

Otro ejemplo lo aporta el romance del *Martirio de santa Catalina* que se describe en el legajo nº 165 de la provincia de Entre Ríos “ronda popular argentina”. Asimismo los romances de *La niña perdida* (conectado con el motivo de la golondrina ensangrentada); el romancillo hexasilábico de *La malcasada* (Me caso mi madre, me casó mi madre,/ chiquita y bonita , ¡ay, ay ay! chiquita y bonita), *La monjita* (Yo me quería casar con un mocito barbero/ y mi padre me quería monjita del monasterio),<sup>23</sup> o *La niña y el caballero* (IGR 176) (en el que aparece el motivo de pedido de agua con connotaciones de requerimiento sexual), enuncian temas caros a la lírica tradicional de amplia difusión en el cancionero infantil.

Aún el romance de *Delgadina*, del que me ocupé en otra ocasión<sup>24</sup> en relación con la resignificación del tema del incesto y las relaciones de poder en el contexto rioplatense de principios del siglo XX, tan rico en su transmisión de contenidos ideológicos, aporta un ejemplo de intromisión de esta clave lírica al incorporar en una versión de La Rioja (Moya 1941, I, 433) un parlamento de despedida de la niña agonizante y el pedido de oración producto de una contaminación con los cantos característicos del Velorio del Angelito (festividad mortuoria que se hacía hasta mediados del siglo XX en la campaña argentina del niño muerto al nacer, porque se consideraba que iba directamente al cielo. Esta práctica fue prohibida por las autoridades ya que daba lugar a excesos tales como que la familia prestara a su muertito de pueblo en pueblo para que se hicieran bailes sucesivos:

Madrecita de mi vida echáme la bendición,

---

23 Texto que puede agregarse al estudio que realiza Manuel de Costa Fontes sobre la tradición del poema “Vida de freira” en textos antiguos y modernos (Manuel da Costa Fontes, "Vida de freira en la tradición oral luso-brasileira". *Estudios de folklore y literatura*, dedicados a Mercedes Díaz Roig, México, El Colegio de México, 1992, 641-665.

24. Gloria B. Chicote, "El Romancero Panhispánico: reelaboración del tema del incesto en la tradición argentina", *Hispanófila*, 122, 1998, pp. 41-54.

Ya se va su hija querida, nacida e su corazón  
 Yo le agradezco a mi madre por la leche que me ha dado,  
 Por los primeros dolores y la sangre derramada.  
 Hoy día se habrá cumplido el día e mi sepultura.  
 Madrecita de mi vida, ya es basta de llorar,  
 No me mojes las alitas no voy a poder volar.  
 Padrecito de mi vida ya me voy para los cielos  
 Usted se quedará a arder en los profundos infiernos.  
 Reciba usted señor X  
 Tengaló por devoción  
 De la pobre Delgadina  
 De rezarle una oración. (Moya 1941, I, 433)<sup>25</sup>

No quiero dejar una visión distorsionada del romancero tradicional argentino. Nuestras versiones continúan contando historias muy intrincadas, de significados saturados, y el tipo textual narrativo sigue operando como parámetro de definición genérica. Pero paralelamente se ha desarrollado un entorno extrasecuencial de matriz esencialmente lírica muy incorporado a la puesta en acto del género.

Por lo tanto se torna muy difícil a la hora de fijar un corpus establecer límites genéricos que excluyan los desarrollos líricos, los versos caracterizados por la ausencia de lógica narrativa pero también por la fuerte insidencia de un lenguaje altamente estandarizado, que invaden las versiones objeto con un lenguaje inasible que se resiste a descripciones conclusivas. La lírica tradicional sugiere sin decir, este grado de

---

25. Maximiano Trapero documenta en Canarias una práctica semejante, "Los estribillos romancescos de La Gomera: su naturaleza y funcionalidad". *Estudios de folklore y literatura*, dedicados a Mercedes Díaz Roig, México, El Colegio de México, 1992 127-145.



ambigüedad le quita autonomía al mensaje y posibilita su constante re-entextualización en otros géneros, como en nuestro caso, en el romancero.